



λ Faculdade de Letras
Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS

**A VOZ DO ORGULHO NA EDIFICAÇÃO DE UMA PALAVRA FRAGMENTADA:
AS VERDADES IMUTÁVEIS EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* DE LÚCIO
CARDOSO**

Thiago Franklin de Souza Costa

**Rio de Janeiro
2023**

Thiago Franklin de Souza Costa

**A VOZ DO ORGULHO NA EDIFICAÇÃO DE UMA PALAVRA FRAGMENTADA:
AS VERDADES IMUTÁVEIS EM *CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA* DE LÚCIO
CARDOSO**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português-Francês.

Orientadora: Profa. Maria Lucia
Guimarães de Faria

Rio de Janeiro
2023

CIP - Catalogação na Publicação

837v Costa, Thiago Franklin de Souza
A voz do orgulho na edificação de uma palavra fragmentada: as verdades imutáveis em crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso / Thiago Franklin de Souza Costa. -- Rio de Janeiro, 2023.
40 f.

Orientadora: Maria Lucia Guimarães de Faria.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Bacharel em Letras: Português - Francês, 2023.

1. Cardoso, Lúcio, 1912-1968. -- Crônica da casa assassinada - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira-História e crítica. 3. Narrativa(retórica). I. Faria, Maria Lucia Guimarães de , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

SUMÁRIO

1. Introdução	4
2. O delineamento de uma pedagogia conservadora	6
3. Casa, corpo, pele	9
4. O narrar em 1ª pessoa e a Verdade	15
5. A crueldade no caminho para a Verdade	23
6. Considerações finais	38
Referências	40

1. Introdução

Publicada em 1959, a obra de Lúcio Cardoso, *Crônica da casa assassinada*, concebe uma dialética entre as verdades institucionalizadas pelas pedagogias conservadoras que orientam o desenvolvimento dos indivíduos e da sociedade no geral e as verdades elaboradas pela experiência pessoal do indivíduo que apreende o mundo. A religião, instituição que autoriza o modo como a tradição e a propriedade orientam o viver, é um ponto central na obra a partir da concepção da ideia de pecado e de virtude que, para maior complexidade, se imiscui nas verdades conflitantes. O pecado, ou o modo errado de se portar socialmente (como pode ser compreendido numa concepção sociológica), atravessa as peles, as vestimentas e a casa, tendo como referencial a identidade social hegemônica.

Tudo isso dá forma a uma espiral caótica que tende a uma cisão na alma. O indivíduo se fragmenta, porém é a sua palavra, conseqüentemente fragmentada, que evidencia isso através do relato. São dez narradores ao longo da obra, dez perspectivas dos eventos e do existir, dez verdades, todas, mas sobretudo a dos moradores, subjugadas pelas verdades previamente concebidas pelo conservadorismo impregnado nas instituições brasileiras. A casa não é representativa do lar dessas pessoas, pelo contrário, ela se impõe sobre eles, pois carrega nas suas paredes, nos seus móveis e cômodos o modo de ser Meneses estruturado pelos antecessores. A verdade maior passa a ser aquela que é hereditária. Nisso se compreende a ação sociopolítica e existencial do conservadorismo. E essa verdade deve ser carregada como se as próprias escolhas e verdades subjetivas não tivessem lugar na decisão que diz respeito ao viver: existir e ser são regulados por dogmas e certezas imutáveis, ao passo que a mutabilidade geradora do devir é reprimida.

Por conta dessas duas forças contrárias, que são representadas na obra de Lúcio pelas correntes das certezas imutáveis e pelas vontades mutáveis erguidas da profundidade das paixões humanas, o indivíduo experiencia um confronto interno: manutenção ou liberdade? É através dessa senda que a nossa argumentação caminha. A ambivalência entre o saber e o não saber é cerceado pela verdade absoluta que o conservadorismo impõe, o que tem por fim a dispersão de relatos cujas palavras são fragmentadas: no silêncio que permeia o discurso que se realiza no imediato da construção do relato, a verdade absoluta institucionalizada pelo conservadorismo se ergue como um muro que freia todo progresso, toda autocompreensão e apreensão do mundo. A própria obra é, no seu todo, fragmentada, pois, no fim, a moral individual não prevalece, porque uma ética política se sobrepõe ao que é hegemônico: o

organizador que compila todos os relatos só tem voz nessa ação de organizar; sua voz é tão caridosa que ele permite que todas as verdades se encontrem na tentativa, não de achar a absoluta, mas de combatê-la.

É pensando nisso que traçamos nossa argumentação: sociedade, indivíduo, palavra e verdade compõem basicamente a trilha que nos pareceu coerente para compreender a obra e as reflexões filosóficas que realizam os personagens cardosianos, nas suas tentativas de abrirem os sentidos do mundo para além daqueles institucionalizados por um racionalismo conservador.

2. O delineamento de uma pedagogia conservadora

Fragmentada, a obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, revela-se surpreendente e, por assim dizer, desconjuntada já no primeiro capítulo, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. No que diz respeito à forma, o capítulo inicial apresenta-se como sendo a conclusão; quanto ao conteúdo, o incesto, o qual centraliza o mistério que ronda a família, já nos é jogado nas primeiras páginas. Ademais, a morte é o ponto de origem do livro. E o amor? Desenhado pelo personagem André, o mais jovem ali e também aquele que abre a obra, o amor é como um veneno a ser carregado ao longo da vida. Amor e pecado, antídoto e veneno, Deus e Diabo, claridade e obscuridade, vida e morte, se confundem nas suas definições num ritual misterioso encenado na pele, na matéria, na alma e nas ações das personagens, cujo silêncio nas relações interpessoais se mostra uma consequência da voz estrondosa das pedagogias conservadoras institucionalizadas no jeito de ser daquele Brasil: propriedade, tradição e religião.

No decorrer da obra, seguimos um traço de linha narrativa que vai construir, a partir da organização de cartas, diários, narrativas, depoimentos, confissões, um recorte da história dos Meneses. Trata-se de uma família tradicional de uma pequena região de Minas Gerais, Vila Velha, onde possuem uma propriedade ainda imponente e gozam de prestígio junto à população local. A Chácara dos Meneses, apresentada em mapa no início do romance, é composta pela casa principal, um pavilhão, um extenso campo e pastos sem gado. Assim, já podemos observar uma primeira caracterização do que são os Meneses: uma família que se alimenta da tradição e da grandeza conquistada por gerações passadas, por isso, ainda importantes e influentes, porém decadentes e com uma renda escassa, tendo em vista o fato de serem obrigados a viver do aluguel dos pastos.

A casa, adoecida como se tomada por um câncer, encarna a existência máxima da noção de pecado, que corrói os personagens ali presentes: a casa é antropomorfizada, ao passo que os personagens são objetificados pela pedagogia opressora da voz coercitiva de um conservadorismo gerado pela “verdade” da tradição, da propriedade e da religião.

A partir desse contexto ambíguo e polifônico, e em luta com a “verdade” canônica e imposta, surgem várias outras noções de verdade, como anseios por uma clareza impossível em razão da fragmentação sentida na palavra e, conseqüentemente, no ser de cada um presente naquele lugar, sobretudo após a vinda de Nina.

Nina, de fato, revela-se como a presença que marca a marcha ininterrupta que levará a família Meneses ao seu fim. Porém, não parece ser ela quem assassinará a casa, sendo tal agente algo mais misterioso, de difícil percepção, como o veneno no corpo humano. Nina parece se aproximar do agente que revela os instintos mais entranhados, que se rebelam contra as “institucionalizações”, ou mais curiosos dentro dos habitantes da casa e de Vila Velha. Por outro lado, Demétrio é o agente oposto, que diz respeito ao extremo do conservadorismo. Sua voz, no entanto, apesar de gritante no relato dos outros, é silenciosa, porque ausente de um relato próprio, o que não quer dizer que não seja fragmentada. Pelo contrário, é uma voz tão preenchida de verdades dogmatizadas pelas instituições hegemônicas que, quando diante da beleza e alteridade de Nina, começa a revelar um conflito existencial que se expressa, não pela voz, mas pela carne, sendo notado nitidamente por Ana.

Estranho, como ultimamente era tomado de uma sonolência irresistível, ele, que sempre fora um homem de grande atividade, o que o levava a ser considerado como chefe de família. Nunca abandonava os livros, as contas, os empregados. Agora, era visível que qualquer coisa nele não ia bem — dir-se-ia que ruía ao esforço de um trabalho íntimo. (CARDOSO, 2021, p.318)

Assim, se é encantado por Nina até mesmo o homem que manifesta as características mais hostis ao diferente, aquele que, como diz Elizabeth Cardoso, no artigo “Exclusão da feminilidade como mecanismo de destruição em *Crônica da casa assassinada*”, “o mais Meneses dos Meneses”, aquele que “quer a todo custo preservar as tradições que mantêm viva a majestade de sua descendência” (CARDOSO, 2020, p.93), como poderia a casa sobreviver a um confronto tão potente quanto aquele entre a vida caracterizada e circunscrita e a potência vital mais primordial? Afinal, a casa é reino de Nina, e ela rui conforme progride a degenerescência da personagem.

A mesma autora afirma a respeito do título do romance:

[...] anuncia a história do aniquilamento de uma família, caso se interprete a palavra “casa” em sua acepção de reunião de membros sob a mesma descendência, remetendo também à destruição física de uma construção, moradia [...].

Ambas, família e construção, serão destruídas, juntamente com sua moral católica, sua política financeira, baseada na especulação e na usura, e seu patriarcalismo, mesclado de coronelismo tardio e mediocridade indisfarçável. (CARDOSO, 2020, p.92)

A casa, de tal forma, não pode ser separada da família: ambas estão fundidas uma na outra. Nesse ponto, encontramos os aspectos da tradição e da propriedade que reforçam sua existência desde o aspecto religioso. A ideia de propriedade encontra-se relacionada com a posse herdada, enquanto que a tradição liga-se ao nome da família, que carrega em si um

modo de ser que se pretende manter preservado, como se tratasse de um presente dado por Deus.

O conservadorismo, como comportamento hereditário, é delineado com base nesses fundamentos institucionais, que caracterizam um existir a partir do condicionamento de ideais, como, por exemplo: a pele branca que habita um cenário, em cujas proximidades é encontrado um cemitério de escravos, o que manifesta a origem da riqueza que não mais existe; a vestimenta normativa que impõe uma altivez, uma polidez contrastante com o clima da região, que distancia os membros da casa dos habitantes da vila; a própria chácara que cerca aquele mundo, não só no presente, mas também na história passada, barrando a entrada de qualquer um que não tenha sido convidado; a comunidade ao redor que reconhece a grandeza e o distanciamento daqueles outros, sendo eles próprios elementos de alteridade para a Vila Velha. Propriedade, tradição e religião se apresentam fundidos. Por exemplo, para Ana, a casa representa a própria imagem de Demétrio Meneses:

(Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes — e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos [...]). (CARDOSO, 2021, p.111)

3. Casa, corpo, pele

Levando em consideração a importância do que simboliza o significante “casa” nesta obra, mostra-se tentador seguir a senda que é analisar as noções subordinadas ao que representa a chácara a partir de algumas ideias propostas pelo artista Friedensreich Hundertwasser. O arquiteto e artista austríaco concebeu e desenvolveu sua obra a partir de conceitos orientados às questões ambientais e a um modo de viver que possibilite a liberdade do criar. Por esse caminho, ele elabora a teoria das cinco peles: a epiderme, o vestuário, a casa, a identidade social e, por fim, o mundo.

O ponto de partida dessa teoria encontra-se numa recusa da tendência arquitetônica que estava em voga na Europa do século XX: a arquitetura racionalista, que determinou a linha reta como fundamento teórico arquitetônico. Para confrontar esse símbolo da uniformidade existencial na arquitetura, Hundertwasser encontrou, na imagem da espiral, o símbolo que nortearia sua metáfora do bolor. De acordo com Pierre Restany: “A metáfora do bolor torna-se assim a imagem parabólica da espiral expansiva do indivíduo: a casa que o homem talha segundo o seu gosto é a extensão do vestuário que cobre a sua pele biológica” (RESTANY, 2003, p.23).

Reunindo essa ideia e a concepção de que “são os espectadores que fazem a arte”, de Marcel Duchamp, a metáfora do bolor de Hundertwasser, explica Restany, parte do objetivo de “sentir a espiritualidade da matéria” (RESTANY, 2003, p.18) contra o racionalismo na arquitetura, para restituir uma ideia de transautomatismo, concebida pelo artista austríaco. O bolor representa a entrada da natureza, e da beleza inerente a ela, nas paredes da arquitetura funcionalista de tal forma que exerça sua função de mofo criativo em transformar a linha reta condicionada por um conservadorismo covarde, atenuando sua forma e oferecendo-lhe ângulos e distinções naturais. Assim, a epiderme toma capacidade criativa e libertadora, pois, como designa o artista, cada indivíduo, ao cultivar seu bolor, aproxima-se da natureza e distancia-se do racionalismo conservador. O corpo passa a ser um agente do seu existir.

De acordo com Restany:

A arte adapta-se facilmente à virtude transcendental do irracional. A ciência recusa isso. Opõe naturalismo ao racionalismo: o universo tem origem num conjunto de causas acessíveis à razão humana. Hundertwasser assinala imediatamente o inimigo e pratica a amálgama, projetando simultaneamente o preconceito epistemológico e a disposição racional sobre a doutrina arquitetural: a primazia conferida à estrutura e à função na construção à custa do tratamento humanizante e decorativo, instaurou

no século XX a tirania da linha recta, mãe de todos os males, mãe da uniformidade. (RESTANY, 2003, p.18)

Evidentemente, a linha reta que conserva e reprime o existir na obra de Lúcio Cardoso não necessariamente segue a mesma concepção, já que se trata do interior de um país, naquela época, agrário. A natureza os circunda, porém, ao mesmo tempo não: a vida ali é tão funcionalista e retilínea quanto aquela contra a qual combate o arquiteto. Se levarmos em consideração o plano da epiderme, cada corpo ali é submisso a uma concepção Meneses de ser, sendo Timóteo, Ana e Nina os corpos em que a resistência ao processo de enquadramento a normas de conduta se faz mais evidente: o primeiro, pela sua aparência decadente devido ao abandono ao qual é relegado como represália pela sua subversão, enquanto que as outras duas pagam por serem mulheres. O próprio corpo pintado de Maria Sinhá sofre da mesma represália, sendo escondido por Demétrio, agente central do conservadorismo, que, todavia, também tem sua epiderme afetada pela linha reta do existir, que se entranha nela como padrão irreversível.

Isso se percebe quando compreendemos que a espiral de Hundertwasser metaforiza a relação biológica do ser humano com a natureza como potência vital, para além do condicionamento social. É a partir do movimento da espiral, cíclico, no entanto, direcionado a um centro, que o artista-pensador manifesta o direito do indivíduo à livre intervenção sobre a sua casa (a terceira pele) após atravessar a epiderme e a vestimenta, levando o indivíduo a uma harmonia com a natureza. Pode-se acrescentar a esta concepção teórico-poética os conceitos de *bios* e *zoe*, tais como desenvolvidos por Kerényi.

De acordo com o helenista Carl Kerényi, *bios* e *zoe* são duas palavras gregas que compartilham a raiz da palavra latina *vita*, a qual originou a nossa palavra para esse conceito: vida. Ele explica que *zoe* possui uma ressonância, uma tonalidade, uma variação do sentido básico compreendida por aqueles íntimos com a língua grega, diferente de *bios*. *Zoe*, de acordo com Kerényi, se refere à vida de todas as criaturas viventes. Seu sentido está relacionado com a ideia de vida em geral, sem caracterização ulterior. Já *bios* ressoa os traços característicos de uma vida específica, as linhas demarcatórias que distinguem um ser vivo de outro, ou seja, é a vida caracterizada.

Paralela à vida caracterizada, existe, então, a potência vital, que, entre outras manifestações, impulsiona a vontade. Nina, elemento de alteridade, é levada à chácara pela vontade de Valdo em fazer dela sua esposa, ação que desencadeia nele uma sequência de desejos que terminam por fazê-lo escolher abandonar seu lado Meneses no passado. Ana,

tomada pelo ciúme, percebe em si uma vontade que a afasta da religião, porém, sabe-se incapaz de deixar de ser Meneses: torna-se refém da casa. Timóteo, outro elemento de alteridade, é tomado pela vontade de subverter os costumes com suas vestimentas, escolhendo vestir-se como mulher. No entanto, ainda carrega a identidade Meneses e, conseqüentemente, comportamentos que dizem respeito ao modo de ser conservador. Tal é a conclusão que ele alcança já no fim da obra. Demétrio, por outro lado, reprime a vontade que nasce nele a fim de manter as ideologias que, institucionalizadas, lhe foram impostas. Tudo isso revela a complexidade do modo como cada indivíduo ali presente se relaciona com as pedagogias conservadoras que lhe impregnaram a mente e lhe foram entranhadas no corpo. O conservadorismo se torna herança quase genética, moldando um “DNA” aferrado às ideias que representam a identidade Meneses.

Assim, se aquilo que qualifica a vida daqueles indivíduos é a forma de ser Meneses, carregada de sentidos previamente dados e obedecidos, o devir é interrompido e a ideia de verdade passa a ser estabelecida por dogmas institucionalizados. As três primeiras peles — a epiderme, o vestuário e a casa — passam a ser submissas à quarta pele, a identidade social previamente caracterizada e, portanto, objetificada perante uma voz que fragmenta o indivíduo, e, portanto, qualquer palavra que venha dele.

O direito à criação é um direito universal que todos temos, desde que o mereçamos. Eis a razão por que a sociedade é criminosa: pela educação que nos dá, suscita em nós automatismos-reflexos que nos fazem viver mal na nossa segunda e terceira peles, desviando-nos do nosso verdadeiro objetivo, que é o de viver bem. (RESTANY, 2003, p.22)

Privados do direito à criação, tornamo-nos autômatos a seguir concepções previamente dadas. Na obra de Lúcio Cardoso, a criação, ou seja, a liberdade geral de construir que Hundertwasser propõe, pode ser concebida no plano mais abstrato do imaginário pessoal, da identidade subjetiva: aqueles indivíduos da chácara estão presos à arquitetura existencial funcional traçada por linhas retas. O existir foi privado do devir, da autotransformação.

Isso se revela também no plano da segunda pele de forma bem acentuada nos relatos. Timóteo, Ana e Nina representam o drama que a vestimenta pode impor ao indivíduo quando diante da quarta pele, a identidade social. Há um modo Meneses de se vestir, que está diretamente ligado com uma identidade Meneses, a qual não está muito distante de uma ideia de identidade nacional respeitável, unindo a segunda pele à quarta. A *bios*, a vida caracterizada, impõe ao indivíduo uma identidade social a ser seguida, a qual

necessariamente será reconhecida valorativamente a partir do modo como a segunda pele (trajes) veste a primeira (epiderme). Ela funciona como um passaporte social. Consequentemente, Timóteo seria rejeitado, senão em todos os lugares do Brasil daquele tempo, pelo menos na esmagadora maioria. No universo Meneses não é diferente: Timóteo é escondido por Demétrio em seu quarto (nas palavras de Ana: “como se silencia sobre uma doença reservada” (CARDOSO, 2021, p.113)), e desprezado por todos, com exceção de Betty e Nina.

Já Nina, apesar de ser aceita nos ciclos sociais do Rio de Janeiro, na pequena região mineira onde a chácara se edifica, ela é repreendida, o que afeta diretamente a sensação de identidade dela. Ana, por outro lado, rejeita totalmente sua identidade para que seu passaporte social lhe possibilite viver como outra, como Meneses, até ser uma outra tão por completo que esse se torna seu “eu”. Nas suas palavras, quando diante da imagem de Nina: “A todo momento examinava os sapatos antigos que calçava, as velhas roupas sem graça, meus modos exatos, meu sorriso sem juventude (...)” (CARDOSO, 2021, p.117). É bem verdade que a aceitação de Nina na capital é parcial e relativa: ela é aceita, mas como acompanhante de luxo por sua estonteante beleza. Aqui, as vestes a distinguem favoravelmente apenas enquanto a beleza durar. Num corpo feio e decrépito, o trajar elegante e provocador se converteria em atavio despropositado e ridículo.

Sobre a concepção de Hundertwasser, Restany afirma ainda:

Num texto escrito em 1982/83, aquando da sua exposição na Art Curial Gallery de Paris, Hundertwasser denuncia os três males da segunda pele: a uniformidade, a simetria na confecção e a tirania da moda. A uniformidade do anonimato do vestuário traduz no homem a renúncia ao individualismo, ao orgulho de usar uma segunda pele criativa, original e diferente das outras. (RESTANY, 2003, p.38)

Não somente isso, mas simbólica se revela a queima das roupas que Nina realiza já perto do final da obra e de sua vida. Simbólica é também a reação de Demétrio, quando arranca de um armário num cômodo no corredor as roupas guardadas de Nina, já morta pelo câncer, num urro “Oh, são roupas infectadas” (CARDOSO, 2021, p. 487): tal ação é como queimar a individualidade de um ser, pois, considerada corrupta, cancerígena, venenosa, pecaminosa, é a manifestação subjetiva do progresso e da individualidade que contraria a tradição. Ambas, pessoa e roupas que a identificam, parecem ser alvos de expurgo.

Há também a perspectiva do feminino no que diz respeito às vestimentas, que nos oferece mais um modo de observar o argumento. Diz a estudiosa Elizabeth Cardoso:

Vê-se por aí que Demétrio, como Nina, considera que a expressão mais evidente da feminilidade se dá pela vestimenta. A imposição de roupas retas e pretas busca abafar a feminilidade, do mesmo modo que as fendas e paetês de Nina ressaltam-na enquanto mulher. Entre os Meneses, o existir feminino por meio das vestimentas vem de longa data e tem seguidores inusitados. Timóteo é um deles. (CARDOSO, 2020, p.94-5)

Assim, partindo das ideias de Hundertwasser explicadas por Pierre Restany, percebemos que a primeira e a segunda peles não puderam ser reivindicadas como manifestação de uma subjetividade, porque foram oprimidas pelo conformismo que subjuga a identidade subjetiva à identidade social hegemônica. Por conseguinte, a terceira pele, a casa, que não passou pelo ciclo da espiral biológica, é abandonada à doença, uma que se alastra como o câncer. Como observa o farmacêutico em sua narrativa:

[...] ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semiempoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas — ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas. (CARDOSO, 2021, p.141)

A fantasia construída por décadas de fascínio imaginativo pelo misterioso terreno Meneses, tão outro a qualquer um da vila ao redor, choca-se com a realidade decadente do que a terceira pele, para além da quarta, de fato expressa: uma estrutura de cristais que brilham nas sombras, de pratas que disfarçam a poeira que as cobre, de esplendor esvanecido. Um conforto, ou melhor, uma paz doente.

Se Hundertwasser expressa, nas palavras de Restany, que a relação entre casa e indivíduo deve ser a do amor (como no seguinte trecho: “O facto de poder andar confortavelmente sobre a casa reforça no habitante o sentido de possuir um ‘espaço amado’, como um abrigo seguro, um fragmento discretamente privilegiado da natureza” (RESTANY, 2003, p.55)), o que se revela aqui é que o conforto e o repouso nada são além de disfarces carregados de uma identidade contida, como a seguir as normas de uma formalidade polida típica da burguesia. E a verdade dissimulada ecoa sutilmente pelos detalhes da aparência.

Cabível é o pensamento de Camus, pois, no fim, *Crônica da casa assassinada* é também uma obra sobre a busca pela Verdade, para além das verdades institucionalizadas: “Querer é suscitar paradoxos. Tudo está arrumado para que nasça uma paz envenenada que a

displacência, o sono do coração ou as renúncias mortais proporcionam” (CAMUS, 2014, p.33).

Veneno é um significante que percorre a obra, simbolizando de diferentes maneiras as sensações e sentimentos dos habitantes que convivem na chácara. Ele, como será discutido ao longo desse trabalho, além de pulsar pelas cinco peles tratadas anteriormente, parece indicar uma relação com os três aspectos do conservadorismo aqui trabalhados, centralizando-se na ideia do pecado e neblinando o horizonte que buscam os personagens: a Verdade.

Nina, como comentado, é o agente que possibilita, pela sua presença e pelas suas ações, o processo que evidencia uma dissimulação, revelando a existência de um veneno presente naquele cenário e nos seus personagens. Esse é um dos elementos fundamentais na construção da cisão dentro da chácara. Se a presença de Demétrio eclode em todos os relatos, mesmo quando não expressa diretamente, a de Nina se faz de forma contrária: todos querem saber algo sobre Nina. Como afirma a autora que temos citado:

Em *CCA* todos querem saber da mulher, Nina. O que ela quer, por que age, como age, quais seus interesses, qual a extensão de sua beleza e de seu poder são questões levantadas não somente por Ana, Betty, André, Valdo, Timóteo, mas também por personagens como o Farmacêutico, o Médico, o Coronel e até mesmo Padre Justino. Essas são questões, porém, que não atormentam Demétrio. (CARDOSO, 2020, p.94)

Pode-se dizer que Nina revela um mal, mesmo que isso leve alguns dos personagens, como Demétrio, a acreditarem que o mal é ela própria. Já no relato de Ana, a coisa se complexifica:

Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são minha [...].
[...] e vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens. Foi esta curiosidade que me revelou a presença tácita do demônio. (CARDOSO, 2021, p.111-117)

O demônio, representação máxima do pecado, conseqüentemente, do veneno, no fim, assemelha-se à liberdade. Porém, os personagens seguem pela senda que é compreender a Verdade dos eventos ao longo da obra através de suas “narrativas”.

4. O narrar em 1ª pessoa e a Verdade

Fundamental é voltar nosso olhar para a situação narrativa aplicada nesta obra. Devemos levar em consideração a característica da situação narrativa de primeira pessoa como sendo aquela que representa a coexistência, numa só pessoa, de dois eus: um narrante (narrador) e outro narrado (o protagonista). Assim, há um desdobramento entre o eu que narra e o eu sobre o qual se narra, os quais estão distanciados sobretudo temporalmente. A partir dessa distância temporal, pressupõe-se um maior conhecimento do eu que narra, pois maior é seu distanciamento do evento e, portanto, maior é também sua visão crítica do mesmo; além disso, ele é quem ordena a história que será contada. Dessa forma, como explica Ronaldo de Melo e Souza, o conhecimento do eu narrante quando diante da experiência do eu narrado não é uma “forma cognitiva qualquer, mas uma forma privilegiada de cognição, que envolve, não apenas a consciência racional, mas também a experiência emocional” (SOUZA, 2010, p.32).

Seguindo a proposta de Franz Stanzel, a identificação entre ambos os planos literários, tanto aquele que diz respeito ao narrador (sujeito ficcional) como o do mundo literário (objeto ficcional), formam a fundação da situação narrativa de primeira pessoa (STANZEL, 1971, p.60). Por conseguinte, a ilusão que aproxima narrador e figura central narrada é renovada através do pronome “Eu”. Ambos vivem diferentes tipos de experiência: aquele que experiencia sensível e sentimentalmente as ações às quais ele se vê submetido pela trajetória de sua vida, e o outro que volta após a passagem do tempo para retomar aquela experiência por algum motivo específico (fundamentalmente por ela ser catártica de alguma forma), reexperienciando-na a partir do narrar. Narrar pressupõe um trabalho de memória, e cada memória é afetada pela perspectiva subjetiva de um sujeito, a qual plasmará a realidade que será narrada pelo modo como a consciência foi construída pela vida. Apreender isso é essencial para compreender uma obra cuja narrativa se dá por várias perspectivas, pois cada uma trabalha a memória a partir de seu ponto de vista, tenha ele a tonalidade existencial que for.

Além disso, é fundamental entender que essa técnica possibilita um movimento de gangorra, no qual a narrativa pode tender a um equilíbrio entre ambos os “Eus”, como também pode tender mais para um do que para o outro. Tudo depende do quão intensa é a experiência narrada para aquele que a narra, como também a intensidade do próprio narrar. Duas perguntas, visando a obra de Lúcio, são levantadas: quem são os personagens que

vivem mais intensamente determinado movimento? E de que forma o cognitivo deles possibilita isso? Ambas serão analisadas mais à frente.

Na situação narrativa de primeira pessoa, é importante levar em consideração que, em determinados momentos, o eu narrante pode agir como um narrador de terceira pessoa, por meio da imposição de um distanciamento contundente entre ele e as outras figuras ficcionais. Da mesma forma, o narrador pode mergulhar tão profundamente na experiência ou na consciência do eu narrado que a própria ideia de narrar pode ser questionada (STANZEL, 1971, p.64). É a isso que atribuo o movimento de gangorra da situação narrativa de primeira pessoa.

Comentando a *Odisseia* de Homero, Ronalds de Melo e Souza, no seu artigo “Poética da narrativa de primeira pessoa”, auxilia a compreensão da bipartição do narrador de primeira pessoa:

Ao se narrar, Odisseu se representa como narrador, que assume a consciência de sua vida passada e, ao mesmo tempo, como protagonista, que se nos apresenta emocionalmente sintonizado com a experiência imediatamente vivida em cada uma das aventuras. A narrativa de primeira pessoa de Odisseu instaura uma perspectiva dual na representação dos eventos narrados, que lhe permite narrar, não apenas na perspectiva externa do narrador distanciado do palco dos acontecimentos, mas também na perspectiva interna do protagonista passionalmente envolvido na luta pela vida sempre ameaçada de morte. (SOUZA, 2010, p.31)

O que cabe compreender dessa citação é que, ao se predispor a narrar sua própria vida, um sujeito passa a ser suscetível a um movimento duplo, em que seu cognitivo passa a agir de tal forma que sua perspectiva pode fluir entre uma que seja externa e outra interna, respectivamente a do narrador e a do protagonista. Mais à frente no texto, Souza expande a ideia da perspectiva dual, trazendo também a perspectiva da recepção, ou seja, do leitor. Sobre a perspectiva interna, ele diz:

Na perspectiva interna, a narrativa se revela surpreendente, palpitante, emocionante, porque o leitor acompanha os passos e trâmites do protagonista que participa dos eventos adversos e ameaçadores e, por isso mesmo, não sabe se sairá vitorioso ou derrotado. A restrição do conhecimento, que caracteriza a experiência da vida imediatamente vivida pelo protagonista, suscita, no leitor, o arrebatamento do suspense, do interesse e temor pelo destino do herói. (SOUZA, 2010, p.31-32)

Característica fundamental dessa forma narrativa é a restrição do conhecimento que, apesar de afetar o leitor em seu acompanhamento do contínuo da história e suas possibilidades de enredo, afeta também o protagonista (o eu narrado) da história, que se vê preso à ambivalência do saber e do não saber. Sobretudo numa obra como a *Crônica*, em que

os personagens narram sem ainda terem alcançado o fim do fio dos eventos, esse é um dado capital. A vida, de certa forma, é imediatamente vivida, e narrada não muito depois, para depois ser vivida e narrada de novo. Isso se dá porque a narrativa da *Crônica* não é um contínuo, porém um compilado de fragmentos: a palavra narrada é fragmentada já no princípio do livro e como princípio da estratégia formal.

Já sobre a perspectiva externa, diz Souza:

Na perspectiva externa, o narrador se reveste do saber de experiência feito, que lhe permite compreender os fios tramados de seu destino. Ao assumir a iniciativa do ato narrativo, Odisseu passa a limpo o contraditório rascunho das peripécias por que passou e se vangloria de sua capacidade de resistir aos embates da vida e da astúcia com que sempre se safou dos infortúnios. (SOUZA, 2010, p.32)

O eu narrante, pela mediação do olhar distanciado capaz de enxergar um horizonte de eventos e sentidos mais vastos do que acessa o eu narrado, tem uma perspectiva mais ampla, mais crítica, dos eventos, das suas ações e das suas paixões, o que lhe possibilita analisá-los valorativamente, além de ponderar também aquilo que foi viver a experiência. Trata-se de perceber de que forma a vida o afetou.

Assim, a perspectiva dual pode ser enxergada como um ir e vir entre a experiência e o ordenar da experiência em linguagem narrativa, pois conta-se um caso sobre si mesmo. Enfim, como diz Souza:

Desdobrado em eu narrante e eu narrado, Odisseu se nos apresenta como individualidade plena, que congrega em si mesma a consciência e a experiência de sua própria vida. Odisseu instaura, portanto, a narrativa de primeira pessoa como forma de conhecimento, e não simplesmente como relato de acontecimentos. (SOUZA, 2010, p. 32)

Por esse motivo, uma narrativa operada pela perspectiva dual não pode ser compreendida como um cognitivo qualquer, pois consciência racional e experiência emocional estão tão fundamentalmente entrelaçadas na pulsante atividade do experienciar através de um reexperienciar que alguma forma de transformação será sentida. Trata-se de uma forma de catábasis, movimento que propõe uma descida aos infernos como forma de tirar conhecimento do ato de morrer em vida a fim de renascer em vida.

O problema que se nos depara é como essa operação é sentida na obra de Lúcio. Diferente do modo como Souza descreve a restrição do conhecimento do protagonista Odisseu, perceptível pela ação do Odisseu narrante, que assume “a onisciência do narrador homérico”, ou seja, toma uma posição de narrador distanciado (como se fosse de terceira

peessoa), os personagens de Lúcio, de fato, parecem não tirar qualquer conhecimento das experiências vividas e narradas até que se dê o fim da própria vida ou da família. Timóteo, Valdo e Padre Justino parecem ser aqueles que mais próximos chegam de algum aprendizado.

A experiência parece nada alcançar além do despertar da consciência para o véu que cobre a experiência de viver sob tantas verdades dogmatizadas. A consciência é fragmentária e, por conseguinte, a palavra narrativa se encontra da mesma maneira. Volta-se ao passado para argumentar em defesa do que se vive e sente no presente, não a fim de aprender, porém a fim de conservar aquilo que se foi condicionado a ser: imutabilidade é a palavra de ordem presente nas pedagogias do conservadorismo. É uma potente ideologia que assassina o devir, quase impossível de ser superada. Na narrativa, ela é gritante de tal forma que destoa do silêncio que impera sobre a casa.

Numa obra como a *Crônica*, em que os personagens estão voltando ao passado, seja ele próximo, seja ele distante, a fim de falar de um outrem, o objetivo do trabalho de memória parece tender para a compreensão das ações dos outros muito mais do que das próprias, pois eles o fazem a partir do que experienciaram no momento em que se depararam com a figura sobre a qual se narra.

Em *Crônica da casa assassinada*, a narrativa de primeira pessoa é regida pelos seus aspectos mais inerentes: a duplicidade do sujeito, a ambiguidade entre o saber e o não saber, a tentativa dúbia de ao mesmo tempo aclarar e esconder qualquer verdade. Em isomorfia com o plano do conteúdo, cada primeira pessoa, fechada em si mesma, simultaneamente se desnuda e se oculta em seu narrar.

Dentro desse quadro, a ambivalência do saber e do não saber instaura uma fragmentação do ser, que promove um afastamento generalizado e tem como consequência a fragmentação da palavra. Na obra, o ser é oco, pois a desconfiança entre os familiares que habitam a Chácara dos Meneses os oprime de tal forma que nada lhes resta senão o isolamento, que os aparta dos outros e de si mesmos. Nesse processo, a palavra se fragmenta em várias tentativas de entender o que é a Verdade e de construir possíveis verdades. Todos os personagens são, no entanto, avassalados por uma “verdade” que se sobrepõe coercitiva e insidiosamente às outras: aquela construída pela tradição, pela propriedade e pela religião.

Eloquente, na obra, é só o conservadorismo da família Meneses. De resto, tudo é silêncio, coisa velada, sussurrante. Essa situação dúbia suscita a nossa indagação: como pode “falar” um romance, cuja palavra é sistematicamente interrompida, que sequer constitui um fio narrativo e cujos personagens segregam-se a si mesmos em células incomunicantes?

No fim, quem “fala” mais alto é o ordenador misterioso que compila os fragmentos em prol de algum objetivo também misterioso. Mas essa “presença” é ainda uma ausência, que se dá a suspeitar apenas por vestígios inconcatenados, que não ultrapassam o nível da mera hipótese. A “realidade” da obra se configura, de fato, por via da sequência entrelaçada de narrativas de primeira pessoa.

Frequentes e abundantes dentro desse arcabouço narrativo são os monodialogos. Como a forma narrativa não está, na maior parte dos relatos tomados, sendo aplicada num momento tão distanciado temporalmente, os personagens, ao longo de sua narração, revelam seus conflitos internos dentro do narrar, pois, em razão da fragmentação do ser e da palavra, seus conflitos são também expostos numa forma de isolamento. O monodialogo revela-se como uma forma fundamental à análise dos personagens cardosianos.

De acordo com Ronaldo de Melo e Souza, no artigo “A forma ficcional do monodialogo”,

[...] o monodialogo é a forma ficcional em que se representa o drama do personagem cindido em polêmica consigo mesmo. A enunciação monodialógica de um eu dividido entre duas vozes que lhe tumultuam a interioridade anímica e o empuxam em direções contrárias, concitando-o à escolha de alternativas diametralmente opostas, constitui a expressão bivocal do locutor desdobrado em interlocutor de si mesmo. (SOUZA, 2010, p.11)

O monodialogo representa o conflito sentido na experiência, seja na do eu narrado, seja na do eu narrante: é um aspecto de uma experiência que está sendo sentida até o cerne do indivíduo, uma forma de movimento prévio a uma catarse ou a uma desolação. Ela é sentida no instante, no momento, e expressa como se dramatizada em cena, pondo em foco, não a trama das ações propriamente, mas o drama das paixões vividas pelo ser humano. E *Crônica* é um romance em que o drama das paixões sobressai, como a submergir as ações cíclicas pelo modo de ser imutável. Todos os personagens o vivem intensamente, cada um no seu isolamento, buscando o que fundamenta a sua existência: Demétrio, a representação máxima da imutabilidade conservadora da família tradicional cristã mineira, quer a sua manutenção, ao passo que Nina, que toma um caminho contrário, busca também uma imutabilidade máxima, a de um modo de ser enraizado num desprezo àquela forma de existir, sem necessariamente ser revolucionária, pois sua existência ainda é pautada por aspectos egocêntricos. Valdo, Timóteo, Ana, André e Padre Justino vivem o conflito de outra maneira, porém, no fim, todos buscam compreender o que é a verdade dentro dos “fatos”.

Prossegue Souza na explicação do monodialogo:

O eu que comparece tensionado na discussão consigo mesmo assinala o momento em que o ser humano se libera dos axiomas de conduta miticamente consagrados e assume a responsabilidade por seus próprios atos (SOUZA, 2010, p.11).

A própria forma literária já representa a fragmentação de cada ser. E Ana é a personagem que mais intensamente vive o drama da alma cindida. Ela é a personagem essencialmente vítima das pedagogias conservadoras — sua educação foi elaborada pensando o conjunto de aspectos que representam o ser Meneses: propriedade, tradição e religião. Como ela mesma diz em sua primeira confissão:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companhia permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma [...] me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. (CARDOSO, 2021, p.111)

Diferente dos outros, os quais também se veem subordinados a um existir que os dissocia de um viver pleno e próprio, Ana é dissociada a tal modo que sua vida é objetificada para o único propósito de ser “esposa de Demétrio”. Assim que escolhida, sua vida passa a ser determinada como a de um objeto prático. Não surpreende, então, o modo como seu cognitivo vai sendo degenerado por essa condição a partir de uma vontade maior que ela: sua transgressão passa a se dar por via do ódio e do ciúme, com recurso a subterfúgios e comportamentos sorrateiros: ela vive nas sombras da casa como se não fosse nada além da sombra do que poderia ter sido, porém sem jamais pensar o que ela pode ainda vir a ser.

(ah, Padre! hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! – com que amargura o digo, com que secreto peso sobre o coração...) (CARDOSO, 2021, p.111)

Sua existência é fatalista, não há mudanças e muito menos um futuro melhor. Criada Meneses, percebe-se condenada a ser Meneses, ainda mais após a morte daquele que a fascinou às avessas, o jovem e belo Alberto. Dentro dessa espécie de emparedamento, o monodílogo revela-se uma forma fundamental de compreensão dessa personagem, pois já de início seus escritos são determinados como “confissões”. Confessar pode ser considerada a ação que vem como consequência do confronto entre as duas partes de uma alma cindida. Autopreservação ou autorresponsabilização, jugo conservador ou potência transformadora,

desalento ou ânimo, são os aspectos que se puseram em litígio na alma que optou pela confissão. Porém, as confissões de Ana são questionáveis já de início, tendo em vista que ela sequer consegue realizar sua vontade primeira de entregar as cartas ao Padre Justino. São endereçadas a ele, todavia não se comunicam com ele. Ela está em comunicação consigo mesma, e, portanto, eclode dessa comunicação moldada pelo silêncio e pela covardia o desdobramento entre duas vozes. Como já observamos no início de sua primeira confissão:

Porque a verdade é que nem mesmo tenho a pretensão de afirmar o que quer que seja, e ao longo das linhas que se acumulam diante de mim apenas deixo transbordar a minha alma e tudo o que nela vai de tremenda confusão. Esta é que é a verdade, Padre, a única que realmente posso evidenciar nesta carta — e no entanto, para atirar-me a esta confissão, foi necessária uma certeza que ainda hoje me faz tremer, uma consciência aguda e martirizada que vale mais do que todos os atestados juntos. Que é a verdade? (CARDOSO, 2021, p.111)

Como podemos ver, o monodialogo de Ana consiste em fazer emergir do fundo daquela alma reprimida o conflito entre um eu que quer afirmar uma verdade e um eu que quer mostrar o caos em que se encontra devido à não compreensão do que pressente diante da alteridade. No fim, Nina é “a presença tangível do diabo” para Ana, tamanho mal que pode levar à ruína da família e da casa que ela chama de suas, apesar de desprezar a ambas, e o motivo de pensar isso da outra mulher parece ser o que aquela representa: ela é o oposto daquilo que foi institucionalizado nela como mulher “virtuosa”, mulher Meneses.

Assim, se o bolor, na metáfora de Hundertwasser, é o elemento orgânico capaz de decompor a matéria desenvolvida para ser uniforme e reprodutora de sentidos dados, retilínea, podemos compreender Ana como a matéria já decomposta pelo funcionalismo existencial e sem mais salvação: aquilo que é imutável, que nem nasce do que foi decomposto, ou que não renasce até mesmo através da catábase. Sobre si mesma, num movimento niilista, Ana confessa:

Detesto tudo e todos, e é em momentos assim, imóvel diante do espelho, que compreendo exatamente qual é a extensão da frieza que me habita — qualquer coisa funda e sem consolo, opressiva, estagnada, tal como se no meu íntimo tudo houvesse se crestado, e, com a força dessa queima, houvesse se perdido qualquer possibilidade que existisse em minha alma, de ternura e de perdão. (...) O que sobra, afinal, é este ser no fundo do espelho: move-se de um lado para outro, pisca, sorri, mas está morto há muito, e o que está morto não ressuscita mais nem do lodo e nem da infecundidade (CARDOSO, 2021, p.292).

O monodialogo de Ana se intensifica quando do contentamento com a fatalidade que assola Nina. Num parênteses, como a manifestar o recôndito de seu ser, encontra no niilismo a outra voz potente de sua alma cindida. Curiosidade e desprezo, desejo e medo: ciúme. E,

então, em sua última confissão, ela pensa que sua alma se amansa. Pensa que sua vontade morre como se a doença de Nina a tivesse contagiado, não a doença num sentido só biológico, mas anímico: a alteridade de Nina que a tomou como um veneno para o que lhe era imutável corroeu-a até o ponto em que o resultado do confronto entre conservadorismo e renovação deixou ambos mortos, restando-lhe somente um vazio existencial em que nada floresce e uma “paz seca”.

(Nenhum ciúme me alimenta, nenhum sentimento positivo ou negativo. Vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruíram os próprios Meneses — repito, nada disto me importa. O que eu tinha de viver, o que considero como meu quinhão nesta vida, termina aqui. Pelo menos se depender da minha vontade. Sinto-me assimilada a esta paisagem como um detalhe sem significação (...)) (CARDOSO, 2021, p.448).

Porém, apesar da convicção manifesta no trecho acima, ela diz: “foi perturbada pelas ideias mais contraditórias, que deixei o tanque e vagarosamente voltei para casa” (CARDOSO, 2021, p.448). O silêncio, que nunca mais poderá ser recuperado, é teimosamente mantido, fragmentando ainda mais seu existir, repercutindo numa palavra ainda mais fragmentada. Pensa-se livre da casa, livre da experiência que viveu e reviveu pela palavra, no entanto, será o Pavilhão seu túmulo. No fim, o que chama a “minha vontade” se refere à vida caracterizada (*bios*) ou à potência vital da vontade (manifestada pela *zoe*)? Não sabemos, como também ela parece nunca vir a descobrir.

O que podemos perceber é que a fragmentação da existência, e conseqüentemente da palavra, pode causar uma tal exacerbação dos sentimentos presentes naquele que narra que ele reage tanto na forma como narra quanto no conteúdo sobre o qual narra: um modo de paroxismo narrativo.

5. A crueldade no caminho para a Verdade

Ana é a personagem que vive o drama mais intenso da alma cindida, porém não é a única a vivê-lo. Todos na casa vivem, porém três vezes se mostram mais fundamentais: Valdo, Timóteo e Padre Justino. Os relatos de Nina não revelam muito do seu ser, pois, além de sua palavra só ser ouvida pelo relato dos outros (que raramente a entendem, como Timóteo mesmo comenta em suas memórias), a sua voz escrita se comunica por cartas (que revelam se endereçar a um outro do sexo masculino por algum interesse): Nina dissimula sua subjetividade. No entanto, é inegável, sobretudo pela frequência do significante “verdade” ao longo da obra, que todos buscam a Verdade.

Seja a verdade ontológica, a verdade humana e suas cinco peles, a verdade sobre alguém ou a verdade sobre os eventos, o ponto é que há um choque entre verdades ao longo da obra. As pedagogias conservadoras instauram verdades imutáveis, certezas dadas, porém tudo ainda assim parece estranho, desconjuntado, incerto, sobre praticamente tudo, para os personagens. Até mesmo o Padre se contradiz, não sabendo reconhecer se o inferno é a mutabilidade das paixões humanas ou a imutabilidade das certezas uniformizadas, num monodílogo mais sutil. Narrando sua conversa com Valdo, o qual lhe perguntou o que era o inferno, levando-o a procurar “as palavras com ansiedade” (CARDOSO, 2021, p.303), o padre adentra numa contradição consigo próprio:

E como se fosse inspirado por uma força superior a mim, veio-me uma enorme vontade de responder, apontando com um simples gesto: “O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo”. Contive-me, no entanto, e volvi a cabeça para ele: “Ah, filho. O inferno é por sua essência a mais mutável das coisas. Em última análise, é a representação de todas as paixões dos homens” (...). “Paixões, tendências profundas. O repouso, por exemplo” (CARDOSO, 2021, p.302).

Revela-se curiosa a ambiguidade com que perpassa pela definição de inferno, ou também, podemos acrescentar, de pecado, como se tateasse em busca de um sentido bipartido entre aquele dado pelos dogmas e aquele dado pela sua experiência sensorial, instintiva (afinal, ele mesmo diz tentar não ser tão dogmático na hora de responder ao outro). A mutabilidade das paixões ou a uniformização de tudo? Qual seria o inferno? Padre Justino parece, a partir de uma dialética consigo mesmo ao longo de suas narrativas, ir pendendo à segunda opção. Ele percebe, ao chocar-se com a violenta imagem de Ana (violência que pode

ser apreendida na composição das três primeiras peles), compreender o que antes falara a Valdo:

E de repente, como por uma graça divina, eu achei o meio de me encaminhar ao seu coração. Nada mais do que a verdade — apenas a verdade — porque no bem como no mal, é a única coisa que satisfaz a essas almas sequiosas de absoluto. (CARDOSO, 2021, p.312)

Apenas a verdade é o que surge do íntimo inspirado por alguma vontade misteriosa, talvez divina, talvez oriunda de sua consciência em confronto com seus avessos num momento desregrado, em que a verdade pendeu ao instinto em vez de ao dogma. Assim, notamos com curiosidade o modo como essa verdade é desvirtuada da resposta anterior dada a Valdo: ela tangencia a dissimulação de sua vida caracterizada por aquilo que lhe foi institucionalizado para seguir um caminho instintivo, o qual pulsa do profundo das paixões humanas. No seu movimento inspirado, aprofunda a ideia, seguindo por uma senda contrária a uma instituição religiosa que visa dogmatizar e uniformizar a fim de que haja uma manutenção comportamental dotada da serenidade do espírito, ou melhor, do espírito em ordem: “O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma” (CARDOSO, 2021, p.312).

Ele continua, em seguida, evidenciando para Ana, e talvez para si mesmo também, o modo como o conservadorismo é o inferno humano. As instituições sociais, apoiadas numa concepção maniqueísta do mundo, agem como docentes, involuntários ou não, na manutenção dos moldes já prontos sobre o que significa existir e ser: edificam com firmes estruturas verdades uniformizadas pela tradição, pela propriedade e pela religião, as quais, nesta obra, parecem ser as instituições eleitas como alvo de crítica. Diz Padre Justino a Ana:

Que é que você imagina como uma casa dominada pelo poder do mal? — (Essas palavras, tão vulgares — o poder do mal — e sobre que eu escorregava, indiferente ao manuseio e à pobreza que patenteavam...) — É uma construção assim, firme nos seus alicerces, segura de suas tradições, consciente da responsabilidade do seu nome. Não é a tradição que se arraiga nela, mas a tradição transformada no único escudo da verdade (CARDOSO, 2021, p.312).

A imutabilidade, tal é a definição que ele encontra para a ideia de inferno ao se perceber numa posição inversa à que tinha quando iniciou a conversa, passando a ser ele quem confessava em vez daquele que ouve e prega. Padre Justino percebe que “nada existe de mais diabólico do que a certeza. Não há nela nenhum lugar para o amor. Tudo o que é

firme e positivo é uma negação do amor” (CARDOSO, 2021, p.313), como se dissesse a Ana que aquele ser Meneses que foi talhado no “DNA” dela, alterando seu existir para algo determinado, de tal forma a indeterminá-la como sujeito, é o inferno, o pecado maior. Indetermina-se, também, a definição de amor da própria Ana quando diz sobre Alberto:

Jovem, ele cristalizara num certo espaço de tempo, tão pequeno, a própria imagem da mocidade — e como todas as imagens que se convertem em emblema, adquirira fixidez e distância, e hoje era mais um hálito errante, brilhante à superfície das coisas belas e tenras, do que figuração de um ser que tivesse sido positivo e vivo, amado, idealizado e sonhado como todos os outros. Tudo isto, é claro, eu havia imaginado por mim mesma, e criara um Alberto mais de ficção do que de verdade. Mas não é o amor uma série de probabilidades que emprestamos aos outros? (CARDOSO, 2021, p.333)

Alberto é mais imagem representativa de algo do que, necessariamente, um indivíduo que lhe despertou amor. Fixo e distante, idealizado, Alberto era amado como uma ideia, uma que se refere ao desejo, à vontade, ao poder de ser, à beleza, sobretudo da primeira e da segunda peles, e também do ciúme que tem por Nina: o amor não passa de uma ficção para Ana, uma possibilidade fixa e imutável criada pela sua imaginação, uma possibilidade muito distante da mutabilidade imprevisível que é o outro em pleno ato de viver. Ele é a criação que espelha a origem de Ana: uma criação Meneses. Sua concepção de amor reproduz a concepção de um matrimônio concebido por interesses de cunho social, como o amor que lhe foi ensinado, característico do sexo feminino à época: refere-se à quarta pele, a identidade social.

Ana, enfim, em seu monodialogo consequente da cisão que se deu em sua alma, revela-se num estado de contínuo paroxismo existencial, sempre à beira de enlouquecer. Segue propriamente o que lhe diz Padre Justino: “No fundo, temos horror do que realmente somos” (CARDOSO, 2021, p.313).

Assim, no confronto entre *bios* e *zoe*, perpassamos pelo horror, por um confronto interno em que as vigas firmes da vida caracterizada revelam-se frágeis e desestruturadas: as verdades não respondem com certeza à experiência do viver, e o narrar que é realizado pelo trabalho de memória nos revela questionamentos recônditos sobre o que foi vivido: um processo de violência tem início.

Influenciado pelo texto “*Le théâtre de la cruauté*”, do dramaturgo Antonin Artaud, Renato Cordeiro Gomes escreve o artigo “Narrativa e paroxismo”, pensando na crueldade como modelo estético das narrativas contemporâneas. Sendo Artaud outro artista que propõe uma forma de fazer arte que tome uma via contrária aos moldes estabelecidos à época, ele

parte da pergunta “será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”, a fim de rejeitar a tradição ilusionista de cunho mimético e propor algo novo. No centro, dessa nova forma, de acordo com Gomes, estaria o paroxismo, cuja marca seria o excesso preciso.

A proposta de Artaud, em compensação, requeria uma linguagem teatral fundada no corpo e na inspiração; a meta artística era a busca de outros meios de expressão que não a palavra literária, o textocentrismo que caracterizava o teatro ocidental. (...) sublinhava a necessidade do ressurgimento do teatro como cerimônia mágica ou mística, devolvendo-lhe o caráter de ritual, que havia se esgarçado (GOMES, 2004, p.144).

Como no trabalho de Hundertwasser e de Lúcio Cardoso, em que o corpo recebe um destaque em cada ideia que se refere ao existir, não muito diferente é para o dramaturgo, cuja obra, na análise de Gomes, se difundirá para o aspecto do ritual, o qual pode ser entendido como uma cerimônia cujo horizonte se afasta do plano telúrico para um plano metafísico, místico, sobrenatural, na qual, porém, encontra-se no centro de realização o corpo, o plano telúrico, natural. Assim, a experiência do existir olha para a metafísica, mas a partir do corpo, das paixões. A razão de ser é que “para ele, o Mal se reduz ao Mal único, ao sofrimento do existir” (GOMES, 2004, p.144).

Assim, o teatro da crueldade de Artaud, “não significa teatro de terror e de sangue. Não se trata absolutamente de uma crueldade física ou mesmo moral, mas, antes de tudo, de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano” (GOMES, 2004, p.144). Não se nega a possibilidade de haver o horror e a sanguinolência, o sadismo, porém a sua essência do pensamento do dramaturgo está na ideia de que o teatro age como uma forma de catarse contra o sofrimento inerente do que é o existir: a essência é metafísica e “indica que a matéria e o corpo humano são essencialmente maus” (GOMES, 2004, p.144).

O teatro da crueldade, na sua ação catártica, evidenciaria o mal no existir e agiria como uma arma contra ele, como diz Gomes, tornando-se uma forma de tratamento cruel contra a crueldade ontológica que é o existir. Ana é uma personagem que corresponde a esse tipo de concepção existencial, em razão de seus conflitos serem incapazes de atingir uma solução, afinal tanto a vontade primordial quanto a institucionalização de uma forma de ser desde a infância são intensamente presentes nela, apesar de reprimidos. A sua luta interna manifesta-se por uma forma de crueldade expressa por um paroxismo, sobre o qual comenta Gomes:

O apelo às dissonâncias, a exemplo da desproporção e do exagero, é um recurso de que se lança mão para atingir esse propósito. A escolha de um dado realista, em seguida exacerbação desse dado até a completa descaracterização, assegura a recusa violenta do mimetismo. Tal procedimento relaciona-se ao paroxismo. Crise, delírio, furor, espasmo, dilaceramento, *frénésie*, exaltação violenta, transe: tudo isso nos obriga a ver o teatro da crueldade como expressão de um paroxismo (GOMES, 2004, p.144-5).

Apesar de manter uma base no real, a ilusão ficcional de Lúcio Cardoso adquire uma complexidade maior quando levamos em consideração que, por trás dos narradores de primeira pessoa, existe um “narrador de terceira pessoa” que exerce a função de compilador do conteúdo (ou na linguagem cinematográfica, o editor que ordena o modo como a linearidade literária da narrativa será recebida pelo leitor). Seus personagens habitantes da casa vivem, em seus relatos, ou nos relatos dos outros, formas de paroxismo: os eventos são exacerbados ao ponto de serem tomados, mesmo por um observador da cena, como algo de crueldade inconcebível, ritualística, demoníaca, pecadora, etc. E, no fim, a crueldade maior está naquele existir.

Duas são as cenas fundamentais que expressam uma crueldade quase teatral, porém certamente cruéis na linguagem textual: a morte de Alberto nos braços de Ana e o funeral de Nina. Ana reproduz (cabe lembrar em forma de confissão, o que oferece um teor mais tenso e intenso à cena) a experiência do instante em que segurou Alberto, enquanto ele definhava, enquanto “a morte se avizinhava” (CARDOSO, 2021, p.185), propagando uma mística ao redor de todo evento, como se fosse um ritual macabro de degeneração maior de uma alma em cisão:

Foi esta ideia, creio, que me deu forças para precipitar-me, porque não podia, confesso que não podia mais e, abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia. O que eu disse naquele minuto, Padre, nem eu mesma poderia repetir, eram palavras desconexas, coisas insanas, que pareciam ditas por outra pessoa e que, lembradas mais tarde, causaram-me pânico e vergonha. Naquele minuto, era uma voz rouca que as pronunciava, enquanto me abraçava ao corpo ensanguentado, colando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno (CARDOSO, 2021, p.185).

Degeneração tão grande se aviva em Ana que nem o trabalho de memória a fim de confessar seria capaz de transcrever o que foram as palavras, fragmentadas como o ser descaracterizado da subjetividade que lhe poderia ser devida, ditas. Ana, numa violenta crueldade, no paroxismo gerador de lágrimas, curiosamente, libertas, chega ao ponto de apresentar-se como Nina para Alberto, tamanha a fragmentação de si que vive, como a ser,

naquele instante de loucura e dor perante o mal que é o seu existir, a pessoa que lhe causa uma ira ciumenta.

O relato de Padre Justino é ainda mais intenso. A violência da crueldade que sente perpassar pela mulher à sua frente e que sente em si, tamanho o medo e o caos que lhe causam as afrontas contra sua fé, provocam nele, como reação, a abertura de uma fissura que será motivo de questionamento e investigação pelo resto de sua vida. O padre encontra o corpo de Alberto no pavilhão, exposto por Ana numa crescente tensão em que a falta de esperança dela perante o viver o aturde vivamente e vai sendo analisada por ele. Seguem-se diálogos fortes, em que a existência de Deus é posta em dúvida, como a simular as três negações de Pedro a Jesus. O objetivo enviesado e manipulador de Ana é a manutenção da dúvida tendente à descrença, que só seria “corrigida” caso Deus manifestasse uma punição divina pelos pecados de Nina, de forma a redimir Ana por ter seguido, cega e religiosamente, a vida que lhe foi imposta, sem dela jamais duvidar, até o surgimento da “outra”. Física, mental, moral e emocionalmente exaurido depois do violento embate, Padre Justino narra a crueldade como expressão de um paroxismo:

Recuei um passo, e pela primeira vez ocorreu-me que o que sucedia àquela mulher era mais grave do que eu pensava. Na penumbra daquele porão mal clareado pela luz de uma lamparina, fitei-a — e ela também me fitou — e pude ver então que uma mudança havia se operado nela, e que já não parecia mais a criatura que eu conhecia, e sim um outro ser, alto, magro, e estranhamente calmo em seu desígnio (...). (Foi aí, foi neste instante, que eu descobri que os seres mudam, não são arquiteturas fixas, mas forças em propulsão a caminho do seu estado definitivo.) (...). (CARDOSO, 2021, p.195)

Em seguida, Ana lhe pede que ressuscite Alberto, alegando o motivo de ele ser jovem, gracioso e bonito. Ela pede isso como uma forma de obrigar o padre a fazer um milagre, recurso extremo que talvez recuperasse a velha fé que a sustentara, a esperança que ela perdeu no mundo e na metafísica, no plano divino. Suplica e insiste de modo a questionar a santidade do padre e induzi-lo a questionar Deus. A crueldade na cena é sugestiva, porém, apesar de não tão explícita quanto pela perspectiva de Ana, a cena guia o padre para o Mal de que fala Gomes, refletindo sobre a proposta de Artaud: o existir é sofrimento. A cena, em princípio, poderia mimeticamente representar a realidade, todavia a narrativa a exacerba levando o padre a manifestar os sentimentos profundos que o convulsionam naquele momento. É um momento de delírio. No entanto, ele o retoma a fim de entender algo que é exposto nos parênteses, como se tivesse sido notado posteriormente à escrita: compreende a mutabilidade dos seres. Tudo isso através de uma forma narrativa, como várias outras

presentes no livro, carregada dos elementos do paroxismo explicitados por Gomes, como a redundância, a repetição, o exagero.

A Lúcio Cardoso interessava justamente provocar, tanto em seus personagens quanto em seus leitores, esses estados de convulsão extremada que fazem aflorar a alma em seu estado bruto. Reproduzir a “realidade” tal como a supõe o realismo mimético era o oposto da sua intenção, conforme ele escreve em seu *Diário de terror*:

Não compreendo o romance como uma pintura, mas como um estado de paixão; não quero que meu leitor encontre tal ou tal árvore, tal ou tal banco, semelhante ao banco, à árvore que ele conhece. Quero que através de aparências familiares, ele depare em meus escritos uma árvore e um banco recriados através de um movimento de paixão, e que assim designados, reconhecidos, ele possa situá-los em meu espírito como acessórios da minha atmosfera de paixão e tempestade.

Gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional, que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções sacodem até o âmago a estrutura física do ser – e como não há maior ambição para um escritor mais do que causar a emoção mais violenta e mais perigosa, gostaria que aqueles que me acompanham se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com violência, o que seria uma demonstração da minha força, ou me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal da minha profundidade. (CARDOSO, 2013, p. 521)

Retomando o texto de Gomes, podemos analisar o que se passa na ótica do tema que o autor adota, o qual segue uma via distinta da de Artaud, indagando-se “se a narrativa contemporânea para expressar a crueldade lança mão do paroxismo (...), para representar a ‘realidade’ em seu caráter inelutável” (GOMES, 2004, p.145). Ele afirma:

A apresentação bruta da realidade brutal faz-se com a mediação de um discurso, sem metafísica, sem transcendência. A crueldade estaria então num modo de estar em linguagem e não especificamente no tema, ou na realidade a que remete. Estaria, assim, mais na enunciação, expressa pelo explícito, não abrindo espaço a comentários moralizantes, edificantes ou religiosos. Não cabe aí metafísica, como não cabe uma verdade absoluta (GOMES, 2004, p. 145).

De fato, apesar de a transcendência e a metafísica serem determinantes na obra de Lúcio, elas se dão pela via da incapacidade de encontrá-la, pois as “verdades” que as determinam são tão fixadas pelas instituições conservadoras que se mostram vazias de significado, não passando de palavras de ordem de efeito moralizante, não num sentido edificante aos personagens e ao leitor, porém como ameaça de que tais valores morais levarão

todos à ruína. O veneno é vestido de um viés progressista, afinal o mesmo veneno é o que aterroriza Demétrio. Timóteo, por sua vez, num diálogo com Betty fundado no que Padre Justino lhe disse certa vez, concebe um sentido de veneno que está ligado ao mal que as certezas institucionalizadas e religiosamente dogmatizadas causam numa alma, ou num existir:

— Um dia, no jardim, disse-me que o pecado é quase sempre uma coisa ínfima, um grão de areia, um nada — mas que pode destruir a alma inteira. Ah, Betty, a alma é uma coisa forte, uma força que não se vê, indestrutível. Se uma minúscula parcela de pecado — um nada, um sonho, um desejo mau — pode destruí-la, que não fará uma dose maciça de veneno, uma culpa instalada gota a gota no coração que se quer destruir? (CARDOSO, 2021, p.129)

Desse modo, se a palavra cristã, um dos objetos moralizantes postos em dúvida na obra, tem como fim um devir a partir de uma “conversa” meditativa com Deus em que o evangelho, ou seja, a palavra, responda aos questionamentos presentes no indivíduo, possibilitando uma meditação sobre o ser e o vir a ser, a palavra cristã de cunho dogmático, político, tornou-se fragmentária, pois, emissária da vontade conservadora que quer a imutabilidade das coisas, ela se caracteriza pelo silêncio, que a estilhaça: é a palavra cuja ordem é manter o *status quo*, tanto na estrutura individual quanto na social. É uma palavra que não fala, pois não é orgânica no sentido vivo dos movimentos humanos, mas inorgânica, pois oscilante de acordo com o sentido individual daquele em posição de poder que a reproduz. Inorgânica, contudo, ela é talvez mais poderosa, exatamente porque, difusa e não claramente apreensível, ela adquire uma qualidade gasosa que se infiltra nos seres, em seus corpos e suas mentes. Do ponto de vista dos dominadores, esta palavra é fragmentária porque diversa e parcialmente manipulada para os propósitos de ocasião. Do ponto de vista dos dominados, ela se mostra esfacelada, porque não conseguem com ela construir uma orientação que lhes aquiete a angústia da alma.

A família Meneses é representativa dessa imutabilidade silenciosa e opressiva, como exprime Ana ao sair para fazer um chá para Demétrio: “naquela família tudo era questão de hábito — a tisana era a mesma que a mãe dele usara, e ele a usaria também, indefinidamente, ainda que sua falta de valor estivesse comprovada” (CARDOSO, 2021, 396). A tisana, de propriedade medicinal, porém questionável para o tratamento dos problemas que de fato afligem Demétrio, pode ser compreendida como a moral Meneses que, no fim, também é tomada pelos habitantes como uma resposta, uma cura, às circunstâncias distintas que lhes surgem.

Percebemos, ao longo desta argumentação, que Lúcio Cardoso edifica uma estrutura crítica contra uma compreensão institucionalizada referente à vida no interior de Minas Gerais de sua época, a qual diz respeito a uma existência tradicional latifundiária de cunho católico. Uma em que a palavra é moralizante e exige uma verdade absoluta, ou seja, uma palavra cuja crueldade é exigir da realidade uma só interpretação capaz de traduzir a Verdade, aquela universal e que responde a toda e qualquer premissa. E é nesse ponto que a crueldade age, pois a linguagem, a palavra, passa a reafirmar o mundo, como diz Gomes, num “sistema maniqueísta que estabelece e hierarquiza o bem e o mal, valores de um sistema centrado” (GOMES, 2004, p.148).

É contra esta Minas Gerais que se volta o escritor conforme declara enfaticamente na polêmica entrevista concedida a Fausto Cunha, intitulada “Ergo meu livro em punhal contra Minas” e publicada no *Jornal do Brasil. Caderno B*, em 25 de novembro de 1960:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. (apud SANTOS, 2005, p. 55)

Dando seguimento à sua argumentação, Renato Cordeiro Gomes reivindica a capacidade do relato, a fim de evidenciá-lo como um recurso capaz de aproveitar-se dos limites que a linguagem da literatura contém quando diante da “realidade”, sem cair em armadilhas que reafirmam um maniqueísmo existencial. O ponto é revelar “que há uma diferença, muito importante na literatura, entre mostrar e dizer” (GOMES, 2004, p. 149).

Trata-se da visão indireta que observa os eventos, e os interpreta à sua maneira, oferecendo a sua compreensão da verdade do que se passou: esse é o modo narrativo de primeira pessoa, mediado por uma terceira pessoa que ordena os relatos, na obra de Lúcio Cardoso. A linguagem do autor, de certa forma, “fala do deslocamento da observação direta da realidade, para reivindicar a visão indireta, mediada por outro, por outras imagens, para se contrapor às ficções do Estado” (GOMES, 2004, p.149). A ficção do estado é a de Demétrio, enquanto que os outros fazem seu caminho tortuoso na busca de acharem as suas próprias, mesmo que a eficácia da ação não seja tão significativa.

Dessa forma, o relato, continua Gomes:

(...) condensa, sugere e fixa em uma imagem um sentido múltiplo e amplo. Não diz nada diretamente, mas faz ver, dá a entender, por isso persiste na memória como uma visão e é inesquecível. (...) Revela a tensão entre ficção e realidade, a tensão entre romance e jornalismo, entre romance e relato não ficcional. A verdade se joga aí, nessa tensão, o que, ao fim e ao cabo, não pressupõe a existência de uma “verdade” absoluta: há versões, ou “verdades” relativas, criadas nos relatos (e não só nas ficções do Estado), que são confrontadas, para justamente colocar em cena a verdade como horizonte político e objeto de luta política (...). Uma noção de verdade que escapa à evidência imediata, supõe, primeiro, desmontar as construções do poder e suas forças fictícias e, por outro lado, resgatar as verdades fragmentárias, as alegorias e os relatos sociais (GOMES, 2004, p.149-150).

Através das vozes dos dez narradores de *Crônica da casa assassinada*, cuja forma carrega o efeito de uma compilação documental a fim de compreender uma verdade distanciada e crítica, vemos relatos que, além de tensionar esse efeito macro da ordenação linear dos capítulos, colidem entre si mesmos até a ruína da casa, da família: a verdade da casa, que afeta a epiderme e as vestimentas, cujo olhar está numa identidade social maior, impõe-se como uma verdade absoluta, porém, combatê-la é uma forma de resgatar a noção de verdade. É, sobretudo nesta obra, uma reivindicação política e social sobre a subjetividade do existir e do ser.

O veneno, que temos rastreado, diz respeito a essa impossibilidade de definir a interpretação que é verdadeira: essencialmente ambíguo, para Demétrio é uma coisa, para Timóteo outra, por exemplo. Pode ser o antídoto contra o pecado que fixa a vida num padrão imutável e dogmático, ou a ruína dos valores tradicionais familiares religiosos. A percepção de veneno depende da subjetividade da consciência daquele que interpreta o dado. No entanto, ainda podemos buscar definir, não simplesmente a verdade dos eventos, mas a verdade sobre a Verdade. É Timóteo quem a compreende, após relembrar o tapa que deu no cadáver de Nina, como se a bater no pacto de ambos de destruir os Meneses:

Sim, a verdade, eu sempre buscara a verdade acima de todas as coisas. Sempre fora minha defesa, e o manto augusto com que revestira minha miséria. Mas que é a verdade arrancada de sua essência, nua e sem pudor? que é a verdade intata, que é a verdade simples e sem paixão? Não, não é isto que nos interessa, Nina, não é isto — e eu compreendi tudo, revendo a gente que me cercava, e que era minha gente, os parentes deste mundo — revendo a ele, vivo, o moço das violetas — não, não é a verdade, mas a caridade o que nos importa. A verdade sem a caridade é a ação cega e sem controle — é a voz do orgulho (CARDOSO, 2021, p.523).

A voz do orgulho é a voz que reivindica para si a verdade absoluta dos fatos. É uma voz que rejeita a alteridade e carrega consigo, sobretudo por ocupar uma posição de destaque dentre a ideologia hegemônica, o que lhe permite estabelecer comportamentos uniformizantes, uma vontade de manutenção da ordem social: as pedagogias conservadoras,

as quais são criticadas na obra, instituem uma voz que fragmenta a todos em razão de ser inevitável perceber as incoerências dentro delas através do confronto entre a vida caracterizada e a potência vital de uma vontade essencial do sujeito. E isso fica nítido pela fragmentação dos discursos que o relato narrado em primeira pessoa permite. Timóteo compreende aquilo que Gomes explicita. Ele alcança a concepção de que a verdade possui um limite:

Se o deslocamento, como estratégia discursiva e política (...), é a primeira das propostas, a ela se liga a segunda: a noção de limites, ou seja, a impossibilidade de expressar diretamente a verdade. Tal posicionamento define os limites da literatura. Há um ponto extremo ao que parece impossível de acercar-se, como se a linguagem tivesse uma margem, como se fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o deserto infinito e o silêncio (GOMES, 2004, p.150).

O silêncio sobre o qual fala Gomes a respeito da linguagem, e conseqüentemente da literatura, pode ser compreendido nessa obra como os pontos de fragmentação da palavra, eloquente silêncio que se revela na palavra pela contradição de si mesmo, pela cisão do próprio ser, pela incapacidade de se comunicar com o outro, pela covardia em evitar a reivindicação da primeira e da segunda pelas a fim de tomar a terceira para si; tudo isso, exposto na linguagem, expõe a fragmentação do ser por causa da dogmatização da verdade. A crueldade habita essa ligação, pois evidentemente o mal se tornará o sofrimento do existir, como na ideia de Artaud, já que o existir foi determinado de tal forma que exclua todos aqueles que não se encaixam na fórmula elaborada. Timóteo, sem se deixar levar por maniqueísmos moralizantes, conceitualiza essa ideia ao falar de Nina:

Ah, que verdade tremenda: condenamos tudo o que amamos, primeiro à agonia de nossa admiração, depois à insânia de nossos desejos. De tanto procurar tocar o espírito fugidio que a animava, não havíamos conseguido escravizá-la, o que era nosso evidente intento, mas havíamos tido poder bastante para reduzi-la àquilo que se achava ali diante de nós. Nina boa, amável, gentil — que irrisão! Mas Nina má, cruel — que mentira! Jamais ser algum havia sido tão infenso às classificações, às dosagens da verdade humana. Nina, a verdade não é humana. Lembre-se do dia... (CARDOSO, 2021, p.520-521)

A verdade absoluta canonizada pelas pedagogias conservadoras dogmatiza, limita o existir, porém, Timóteo percebe a impossibilidade dessa ação, pois a vontade referente à *zoe* é mais poderosa que o espírito hegemônico que a quer escravizar. No fim, a voz do orgulho é a caracterização que fundamenta todos os Meneses: o orgulho de Demétrio em dominar a família, o orgulho de Timóteo em ser tão rancoroso quanto Demétrio (como diz Valdo sobre ele), o orgulho de André em se jogar no pecado incestuoso, o orgulho de Nina em sua

vingança contra os outros (além de seu amor egoísta), o orgulho de Valdo em impor a Nina o jeito Meneses (a tradição) e o orgulho de Ana ao rejeitar uma força vital primordial de transformação pessoal.

Mas isso não diz somente sobre os Meneses, e sim sobre aquela estrutura social: aquele grupo do qual os Meneses fazem parte que se sobrepõe aos outros por estarem numa posição mais elevada, de maior poder, que o resto da população; uma posição de grandeza material, devido a uma herança histórica, construída socialmente, que toma como grandeza tudo que se refere à identidade social, ao status. Tanto Valdo quanto Timóteo percebem, para além da superfície, o que define de fato aqueles outros. Valdo, primeiro, percebe a despersonalização da morta Nina, a qual é ofuscada pelas conversas que mais sugerem uma reunião do que um funeral:

Sim, conversava-se, com esse afã, essa necessidade criada por uma proibição de base — conversava-se com esse calor, essa pressa que se manifesta nos saguões dos teatros ou nos intervalos de um discurso importante — mas em meio a essas falas havia de repente, sorrateiro, um silêncio perturbador — e então a palavra que ia ser dita esmorecia, ou um leque era vibrado com mais força. E os olhares, como atraídos pela insofismável verdade dos fatos, dirigiam-se furtivamente para o lugar onde o corpo se achava — era de lá que vinha o cheiro incômodo. Mas percebia-se que de minuto a minuto, branco e sozinho, ele se tornava mais alheio ao ambiente. Com incrível rapidez, deixava de ser um cadáver exposto, para converter-se numa coisa anônima e indiferente (CARDOSO, 2021, p.486-487)

A verdade insofismável é a presença da morte, a qual, de certa forma, é apagada pelas relações baseadas na aparência que designa o meio social desenhado por Lúcio. Porém, os efeitos da morte ecoam pela casa, podendo ainda ser apreendidos pelos sentidos, apesar de ignorados pelo plano inteligível dos presentes. Ainda assim, é a indiferença que representa o “ânimo” do ambiente: a aparência é privilegiada, apesar do silêncio que a freme. A palavra fragmentada revela, através dos seus olhos silenciosos, aquilo que a identidade social bem comportada esconde: a fragmentação do ser. Pela mesma via, Timóteo analisa aqueles que cercam o Barão, compreendendo que, apesar de privilegiarem-se as aparências e a conduta moderada, “somos apenas nossos impulsos, desatinados, e que vogam acima do tempo e da verdade como inumanas correntezas” (CARDOSO, 2021, p.518).

E, em seguida, emerge sua compreensão dos eventos, fazendo convergirem o eu que experiencia (eu narrado) e o eu que narra (eu narrante). Timóteo intui que palavra Nina representava àquele meio que ela adentrou, que ela abalou e que ela centralizava naquele instante: a palavra era “resposta”. Ele afirma:

Passei o olhar, e o que compreendi então, me fez estremecer da cabeça aos pés: era uma humanidade pequena, mesquinha, sofredora, murada em suas deficiências como um gado sem nenhuma possibilidade de fuga. Nenhum sopro de poesia, nenhum rasgo sobrenatural vinha redimi-la. Eles estavam ali contrafeitos, em expectativa, rodeando o corpo como urubus postados no alto, à espera do instante oportuno (CARDOSO, 2021, p.521-522).

E a isso, a resposta que os lábios mortos dela oferecem é “inferno”. Aquilo, aquela imutabilidade, aquele vazio de profundidade, é o inferno, “um inferno miúdo, humano, elaborado com as fraquezas, os dejetos e as infâmias de todo dia” (CARDOSO, 2021, p.522). A voz do orgulho impera sobre aquela postura coletiva que ignora a própria morte de um ser diferente, uma morte de alguém vibrante pelo que possuía de distinto. A crueldade é caracterizada por essa voz do orgulho que não só opera murando a casa ao resto do mundo, opondo aos outros modos de existir e ser a identidade social institucionalizada como apropriada, não só por definir uma verdade como absoluta apesar daquelas que tomam como premissa outras perspectivas, mas por edificar uma indiferença perante o outro.

A propriedade, a tradição e a religião, na obra de Lúcio Cardoso, movem pedagogias que fragmentam os indivíduos, fragmentando também suas palavras de tal forma que qualquer outra seja incompreensível: os indivíduos, neste meio, estão ilhados, impedidos de um devir em direção ao qual seus espíritos parecem os impelir. As três peles iniciais — a epiderme, o vestuário, a casa —, dessa forma, de nada servem, pois nada expõem de subjetivo, só de socialmente construído.

Nesta dialética, argumentada até aqui, são dois os termos antagônicos que reverberam ao longo da obra, aprofundados nos seus conceitos por Padre Justino: imutabilidade e mutabilidade. Ambas o direcionam a uma senda profunda que põe em conflito a fé cristã em seus dois aspectos: instituição e espiritualidade. Qual das duas palavras define o pecado? Qual delas define o divino? Num parêntese no último capítulo, ele elege a sua resposta, a sua verdade:

(Assim é a verdadeira lei de Deus: pode assumir o aspecto e a cor do instante em que é citada. Dubiedade, transigência? Não, é que a verdade tem de cingir todos os aspectos da contingência humana. Que nos adianta ela quando abraça um único aspecto das coisas, e designa apenas uma face, que muitas vezes esconde a verdadeira essência dos fatos? Repito, a lei de Deus é mutável e vária, exatamente porque tem a candidez, a austeridade e a fluência do líquido: penetra e umedece, e torna viva e fecunda a terra que antes não produzia senão a folhagem seca da morte.) (CARDOSO, 2021, p.535).

A verdadeira lei de Deus, ou a verdade nas palavras do padre, diz respeito à mutabilidade da própria verdade. A sua definição caminha ao lado da idealizada por Timóteo:

compreende as várias perspectivas da experiência telúrica e metafísica do estar no mundo, o que apreende a noção de que a verdade relaciona-se com as palavras, os discursos, e a palavra, com a consciência do ser que a elabora. É mutável, portanto líquida, fecundadora de novas possibilidades: é matéria orgânica que almeja alcançar um devir transformador. Porém, a crueldade da realidade é que a compreensão dessa possibilidade metafísica, todavia carnal, é que ela é percebida tarde demais para salvar as vidas que foram destruídas pela “verdade absoluta” imutável da tradição ortodoxa da palavra hegemônica. Nina, Ana e Timóteo, os elementos de alteridade, morreram sem chance de alcançar uma transcendência pessoal. Os Meneses ruíram, porém barraram o progresso na simples ação de eleger uma medida humana do bem como norma suprema de existência, da qual fala Padre Justino sobre a circunstância de Ana:

O crime de que eu não poderia desvendar-lhe a origem, não era ela ter ocultado o fruto dos seus amores, nem ter em silêncio permitido o pecado da outra — não. O que eu lhe reprovava era não ter ela própria compreendido e aceitado sua falta, e no anonimato envolto seu único grito pela salvação. Os Meneses haviam-na retomado — e a luta que se esboçara, perdera o caráter, diminuíram de grandeza — fora apenas uma luta de Meneses, sem consequências fundas, e sem perder de vista — oh, jamais — essa medida humana do bem que eles haviam eleito como norma suprema da existência. Deus, aí de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. (...) Como supô-lo movimento estático, um ser de inércia e de apaziguamento? Sua lei é a da tempestade, e não a da calma. (CARDOSO, 2021, p.545)

Ana morre, enfim, sem nenhum indício de paz em sua fisionomia. Ela simplesmente morre, como se o conflito interno que atormentou sua alma, sua epiderme, suas vestimentas, sua casa, sua alteridade que guerreia contra sua identidade social, não tivesse cessado nem no último sopro de vida, carregando-o até a morte. Padre Justino percebe que a manutenção da ordem social não foi alterada, foi só uma luta de Meneses, sem saírem afetados por essa ruína o Barão, aqueles que cercam o Barão e todos os outros Meneses pelo Brasil. A noção imutável de bem não foi definida por eles, no entanto herdada em razão de ser a compreensão hegemônica institucionalizada como um modo correto de ser do brasileiro, a qual perdurou e perdura ainda na sociedade. Há, na obra, um horizonte que parece positivo pela violência com a qual Lúcio Cardoso evidencia e ficcionaliza os dramas humanos a partir dessa reivindicação política pela liberdade, mas é evidente também o caráter niilista da obra, de que a compreensão transformadora talvez venha sempre tarde demais.

Como compreendeu Timóteo, a culpa é como um veneno instalado gota a gota no coração, caracterizado, por uma verdade que se diz absoluta, como pecaminoso, e Ana, cuja ideia de veneno antes era definido pela alteridade que Nina representava, alcança uma nova

percepção: a responsabilidade por um pecado que não houve, a responsabilidade que nunca deixou de ser uma culpa, um rancor instalado no cerne da alma que a leva a dizer: “— Ah, esta questão, o peso exato da culpa — Padre, acho que foi isto que secou para sempre meu coração...” (CARDOSO, 2021, p.544).

6. Considerações finais

Em *Crônica da casa assassinada*, é a “palavra” que tematiza o conteúdo profundo da obra, de tal forma que presenciemos sua convergência com os aspectos formais do texto. Trata-se de uma palavra fragmentada pelo silêncio que os comportamentos naturalizados pelas instituições, aquelas que regem e que educam a humanidade, arquitetam no ser humano deslocado pela desvirtuação do devir através da mutabilidade da subjetividade. Os indivíduos pouco têm de força contra essa maré que os empurra em direção a um jeito imutável de ser, a *bios* se força sobre a *zoe*, e aquilo que torna humano um ser humano se perde num ser institucionalizado.

O catolicismo exerce e exerceu influência na construção de uma mentalidade coletiva ocidental, como o próprio Padre Justino identifica ao dizer sobre o pecado, verdadeira pedra angular desta religião:

Ah, essa coisa deblaterada e informe a que chamam pecado, essa vitória dos fortes, e no entanto apanágio de tantos fracos e de tantos indecisos, de tantos algozes e de tantos carrascos que ao longo do tempo vêm tremulando seu pendão para oprimir e massacrar! Sombria lei de jesuítas, que em seu nome ergueram fogueiras e iluminaram infernos, como situá-lo, em estado de compreensão e de justiça?” (CARDOSO, 2021, p.535).

Por meio dessa mentalidade, foram fixados dogmas, modos de existir e ser, comportamentos ideais, etc., cuja pedagogia, após moralizar leis para o viver, tomou outra via e se tornou ortodoxa, conservadora, imutável. Essa pedagogia não caminhou no passo do mundo, mas freou o andar do progresso, neblinou a mente de cada personagem de forma que sua busca interna de uma ideia do que é existir e ser se perdeu do seu fio. A voz humana, a palavra humana, foi arrancada de sua sonoridade subjetiva. Tornou-se fragmentada. E é essa voz que vemos ao longo desse romance em que foi preciso um elemento externo, um outrem, para realizar a ação de organizar as vozes e a faceta mutável de cada personagem presente na obra, ampliando a noção de verdade para aquela do relato.

Nesse caminho, o ciclo da espiral de Hundertwasser, o qual nos possibilita observar aspectos humanos que ecoam em *Crônica*, é impossibilitado, pois a casa manifesta tamanha repressão sobre os indivíduos que se torna impossível reivindicar a primeira e segunda peles. A casa, ou seja, a tradição e a propriedade, as quais são moralizadas como virtuosas pela religião, impõe-se sobre os habitantes e sobre o resto da vila. Como diz Frederico van Erven Cabala, no artigo “Espiar pela fresta: a sedução textual em *Crônica da casa assassinada*”:

Se a matéria narrada está deitada sobre escombros da derrocada da família e da própria residência, nada mais coerente do que encontrarmos também, além de caco de objetos e de trincas na estrutura das paredes, a fragmentação das palavras e a precariedade física dos testemunhos. O autor pinta um quadro deliberadamente já desbotado (CABALA, 2020, p.212).

A “verdade absoluta” da tradição será sempre sem caridade, sempre uma voz do orgulho que se impõe como verdade. Para Valdo, por exemplo, o devir só é possível quando decide que viverá, dali em diante, longe dela.

Referências

CABALA, Frederico van Erven. Espiar pela fresta: a sedução textual em *Crônica da casa assassinada*. In: *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p.201-219, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173789>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173789>

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo* (t. de Ari Roitman e Paulina Watch). Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

CARDOSO, Elizabeth. Exclusão da feminilidade como mecanismo de destruição em *Crônica da casa assassinada*. In: *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p.89-103, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.175271>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/175271>

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das letras, 2021.

CARDOSO, Lúcio. *Diários* (Editados por Ésio Macedo Ribeiro). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: DIAS, Ângela Maria e GLENADEL, Paula (Orgs). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, p. 143-154.

KERÉNYI, Carl. Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life (translated by Ralph Manheim). London: Routledge & Kegan Paul, 1976.

RESTANY, Pierre. *O poder da arte Hundertwasser: o pintor das cinco peles* (t. de Teresa Carvalho). Lisboa: Taschen, 2003.

SANTOS, Cássia dos. *Uma paisagem apocalíptica e sem remissão: a criação de Vila Velha e da Crônica da casa assassinada*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2005.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “A forma ficcional do monodialogo”. In: _____. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, pp. 11-30.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Poética da narrativa de primeira pessoa”. In: _____. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, pp. 31-52.

STANZEL, Franz. *Narrative situations in the novel* (t. by James P. Puskas). Indiana: Indiana University Press, 1971.